PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Października 1913 r.
ZESZYT 19 (118).
ROK VI.

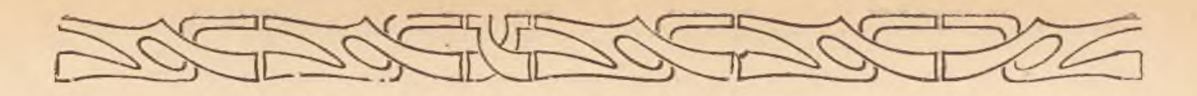
1 października 1913 r. № 19 (118).



Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

O orjentację we współczesnej muzyce.

Jest rzeczą dość chyba zrozumiałą, że i muzyk i meloman jest zobowiązany znać współczesną muzykę równie dobrze, jak wielbiciel literatury pięknej współczesną poezję, powieść, dramat, nowelę — bez względu na to, czy z pewnymi kierunkami sympatyzuje, czy nie. Taki przynajmniej zwyczaj panuje na Zachodzie i tak bywało zawsze, dopóki nie powstał pewien rodzaj publicystyki, szybszej w piórze, niż w myśleniu. Walki między dawniejszą a nowszą generacją nie są niczem nowem, ale środki, przy pomocy których zwalczają się różne „partje“, przybrały obecnie cechy walk partji — niemuzycznych, tak, że istotnie trudno niekiedy zorjentować się w obecnej sytuacji, zwłaszcza, że tyle „indywidualności“ i „kierunków“ składa się na mozaikę muzyczną od Paryża (nawet Nowego Jorku) po Moskwę! Najlepiej zatem poznawać same dzieła i, zapominając o t. zw. „modernie“, t. j. o wyrazie, stworzonym raczej celem konfuzji, niż orjentacji, przystąpić do nich bez uprzedzeń i nie zrażać się chwilowem wrażeniem obcem lub nawet odstraszającem. Niema bowiem rzeczy tak trudnych, aby po pewnym czasie nie miały stać się zrozumiałemi. Tylko zasuggerowane z góry uprzedzenie, niedorozwój intelektualny lub wynikająca z polityki muzycznej nieszczerość, mogą dać w tym kierunku rezultaty negatywne. Mała zaś inteligencja muzyczna lub zaniedbanie... hygjeny artystycznej, powodujące obojętność i zanik wrażliwości, zawsze wrogiej wszelkiemu rozwojowi, stają tu na przeszkodzie i sprawiają, że ludzie, muzycznie pozornie inteligentni, nie są nimi w rzeczywistości. Wszystko to daje taki rezultat, że czują się obcymi nietylko w sztuce współczesnej, ale i dawnej — zupełnie tak samo, jak to ma miejsce w literaturze. Powinni jednak brać przykład z wielkich mistrzów, jako najlepszych wzorów, którzy, choć tworzyli nowe wartości i nowe style, jednak mieli dla epok minionych wielką cześć i czerpali z nich i wiedzę i podnietę. I naodwrót: mimo, że mieli ustalone pojęcia i sądy, to jednak uczyli się od młodszych: Haydn od Mozarta, Verdi od Wagnera. Że szowinizm może być szkodliwy, zwłaszcza w... piórze sprawozdawców i recenzentów w odniesieniu do kierunków nowszych, dowodów tego możnaby nazbierać niemało. Ileż razy czyni się „zarzuty“, iż „młody kompozytor“... „gwałci“ przez „inowacje“... „tradycyjne formy i harmonje“, które to innowacje — ubocznie mówiąc — zna już nawet dalsza przeszłość. W tym względzie wystarczyłaby twórczość Beethovena, aby niejeden zarzut tej kategorji zniweczyć, nie mówiąc już o ośmieszeniu mało umiejącego augura. Tylko wszechstronne wykształcenie teoretyczne i historyczno-muzyczne — r a r a a v i s i n g u r g i t e v a s t o — daje możność sądu trzeźwego i bezstronnego, niemniej również trzymanie się zdala od wszelkich polityk muzycznych i utrzymywanie ścisłej łączności z współczesną nauką i twórczością muzyczną. Ciągłe dosko-



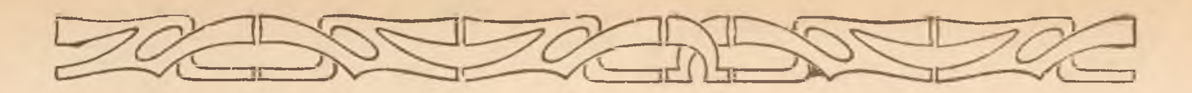
nalenie siebie i drugich jest tu tak samo niezbędne, jak w jakimkolwiek innym zawodzie. Niestety, zawód muzyczny rzadko może wykazać się jednostkami, spełniającemi swe zadanie ideowo i całkowicie; natomiast przeważają — i to znacznie — muzycy, którzy, nauczywszy się czegoś za młodu, nie uważają za stosowne doskonalić się, powiększać zasób wiedzy i rozszerzać horyzont poglądów czy na technikę, czy na psychologiczną stronę twórczości praktycznej i teoretycznej. Rutynizują swą biegłość w pewnych rzeczach, a zapominają o tem, że wszechstronność jest, dziś zwłaszcza, czynnikiem pierwszej wagi. I tak zwolna zasklepiają się w coraz ciaśniejszych granicach, dochodząc do martwego punktu, od którego rozpoczyna się nieproduktywność, której w pomoc przychodzi ustawiczna pokusa merkantylizowania sztuki, czyli to, co może najbardziej zagraża zdrowemu i konsekwentnemu rozwojowi sztuki. Rezygnacja względem siebie łączy się z nienawiścią lub obojętnością względem tych, którzy ducha swego wysilają dla wzbogacania środków i celów sztuki. Ci bowiem są „modernistami", ponieważ przeszli granicę myśli zaskorupiałych w bezczynności jednostek, nie zdających sobie sprawy z tej prostej prawdy, że ukończenie studjów nie jest celem, lecz początkiem drogi ku doskonaleniu się i zdobywaniu nowych wartości.

To powody wiecznych nieporozumień między starą i młodą generacją, a potęgują się one zwłaszcza wtedy, gdy przedstawiciele starej rutyny, uzyskanej w pocie czoła na podstawie jednostronnej interpretacji kodeksów teoretycznych, przesłaniających chińskim murem prawdę, zawartą w dziełach twórczej praktyki (starej i nowej), nie umieją nadążyć śmielszym, orlim lotom młodszych, którzy z natury rzeczy, choć również jednostronnie (malum necessarium), czują się bliższymi sztuki współczesnej, niż ich szacowni (istotnie!) preceptorzy.

Nieporozumienia te byłyby wykluczone, gdyby starsi nie zaniedbywali się i nie zacieśniali do zdobytych za młodu zasobów wiedzy, lecz zdążali równo z tymi, którzy dalsze drogi rozwoju teorji kompozycji torują — z pewnością nie w drodze dowolnych spekulacji, lecz na podstawie praktyki, zawartej w dziełach przewodnich twórczych duchów dawniejszych i nowszych. Są bowiem w ich dziełach zawarte prawa, sprzeciwiające się normom szablonowym; tych norm nie widzą, bądź dlatego, że niekiedy nie umieją wytłumaczyć ich, bądź, że „sprzeciwiają się" szablonom. W tym względzie dzieła Bacha, Beethovena i Chopina sprawiają często niespodzianki. Kończy się zazwyczaj wszystko na wybiegu: „Beethovenowi wolno..." Zapytać jednak należy, dlaczego w literaturze niema tych zastrzeżeń i wybiegów? Dlaczego Mickiewicz, Słowacki, Szekspir, Goethe, Ibsen mogą być stawiani za wzór, zaś Beethoven, Wagner, Chopin, Reger tylko... do pewnego stopnia?

Odpowiedzi nie oczekujmy...

Za granicą — a zwłaszcza w Niemczech — gdzie istnieją legjony doskonałych sił pedagogicznych, jest konkurencja w sferach pedagogów kompozycji tak wielka, że o jakiemś zacieśnianiu metod i skazywaniu się na posiadanie małych lub przedawnionych zasobów wiedzy nie może być mowy. Wiem to z ust mego nauczyciela, głośnego pedagoga, ś. p. prof. Ludwika Thuille'go, autora słynnej „Harmonji", której rozpowszechnienie uznałem za pierwszy obowiązek mej pedagogicznej działalności we Lwowie. Thuille znał z zakresu wiedzy teoretycznej niemal każdą najmniejszą broszurkę, jaka w danej chwili się pojawiła. To też był tak wielkim autorytetem, iż nawet encyklopedja wiedzy, Ryszard Strauss, odnosił się do ś. p. Thuille'go o zdanie, gdy napisał jedno z najbardziej skomplikowanych dzieł współczesnych, „Symfonję domową" (Sinfonia domestica). Tymczasem nie można dotąd powiedzieć, że wykształcenie, jakie uzyskać się da w Polsce, może być uważane za kompletne, tak, iż zagranica niczego dodać nie potrzebuje. Wysyła się ich „za granicę", gdy zaś wrócą, wzbogaceni wiedzą i dobrze zorjentowani na drodze ku przyszłości, wtedy uważa się ich za wrogów, nie mogąc zaś zwalczać ich argumentami konkretnymi, stawia się zarzut, iż są „modernistami". Termin to bardzo dla walki dogodny — bo publiczność, nie mając przed sobą argumentu pozytywnego, znajduje możność snucia fantastycznych domysłów i wyobraża sobie, że ten wietrzony, a przez nikogo nie uchwycony dotąd „modernizm" jest zapewne jakąś odmianą „kubizmu" lub „futuryzmu" i nie przeczuwa, że tu nie o kierunki i prądy muzyczne się rozchodzi, lecz o sprawy... osobiste, najczęściej o „peu d'argent" — w imię znanej goethowskiej sentencji: „Das



Völkchen spürt den Teufel nie...“ A gdy „modernizm“ już nie skutkuje, wtedy sięga się po „patrjotyczną“ broń, ta bowiem nastraja przeciw biednemu „moderniście“ nawet — głuchych.

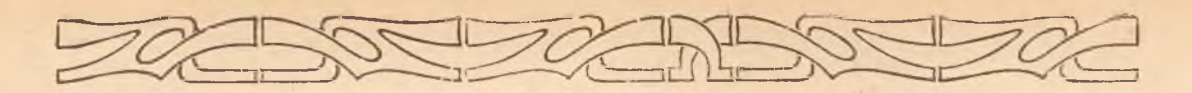
Ostatecznym środkiem jest przemilczanie lub „życzliwe“ ubolewanie, że „taki talent“ zeszedł na „błędne drogi“. Wprawdzie „zagranica chwali“ — ale za granicą nastał ogólny upadek, anarchja i zwyrodnienie rej wodzą poza naszemi rogatkami, co oczywiście nie przeszkadza wysyłać poza nie młodych ludzi na „dalsze wykształcenie“. Jesteśmy oczywiście trzeźwiejsi i bardziej doświadczeni, każde polskie miasto posiada operę i orkiestrę filharmoniczną, od zespołów kwartetowych się roi, a chóry polskie mogą rywalizować z najlepszymi, dyletantyzm nie zaznacza się wcale w naszem życiu muzycznem, a uczniowie naszych uczelni zostają pierwszymi kapelmistrzami i kompozytorami świata... Są tylko malkontenci, ale to już jest „polska natura“, dążąca do nowinek lub produkująca je (np. Chopin i Szymanowski).

I dość prędko zakończono spory o „modernizm“ i „wstecznictwo“. Zachód okrzyknął jednogłośnie przedstawicieli „modernizmu“ za klasyków, a to na podstawie trwałej wartości ich dzieł, tem trwalszych, że nietylko inwencja i wiedza, ale też i styl i wszystkie inne ingredjencje duchowe dzieła wskazują w przyszłość, omijają szablon, nie gwałcąc zaś tego, co było przed nimi, lecz, przeciwnie, powiększają i wzbogacają cały dotychczasowy dorobek ludzkości. Ten zaś dorobek wszak nie jest pracą jednostki lub jednej szkoły, lecz plejady mistrzów, szkół, prądów, nieraz djametralnie różnych, a jednak dążących do jednego celu. Umysły jednostronne nie mogą znieść myśli o tem, że na tych samych prawach, na których budował Palestrina i Bach, Beethoven i Wagner, budują ich następcy. Nikt dla sportu i rozrywki nie tworzy nowych wartości, lecz w najgłębszem przeświadczeniu i na danych podstawach. Nawet dla poronionych pomysłów należy mieć szacunek i uznanie, bo nie z zimnej spekulacji, lecz z troski o przyszłość sztuki wynikają. Niema zaś tak bezwartościowego nowego pomysłu, z którego nie mógłby umysł genjalny skorzystać, tak samo jak niema żadnej myśli i postaci nawet gigantycznej, której złośliwe, a płaskie pióro nie zdołałoby ośmieszyć, zwłaszcza gdy mu towarzyszy swada, dowcip, gładkość i łatwość, która — jak niedawno słusznie Kazimierz Tetmayer podniósł — nie jest jeszcze dowodem talentu (nie mówiąc już o inteligencji, muzykalności i wiedzy).

Dlatego wszelkie naigrawanie się lub obrzucanie obelżywemi wyrażeniami sztuki współczesnej uzna każdy kulturalny umysł za tani „dowcip“, zdradzający brak możności pozytywnego sądzenia, które nigdy nie jest rzeczą łatwą. Gdy ktoś nie umie osądzić dzieła sztuki bezstronnie i bez komunału, wtedy posługuje się „dowcipem“. Jest to najprostsza droga do demaskowania swych braków, a zarazem dowód leniwego umysłu, któremu nie chce się pracować i dążyć do gruntowności.

Historja sztuki (w naszym wypadku: muzyki) jest najlepszą mistrzynią. Ona to powinna uczyć roztropności i karności w myśleniu i sądzeniu. Na tym punkcie właśnie braki są ciągle jeszcze powszechne. Wskutek tego najczęściej sądy zbyt pochopnie zdradzają nietrzeźwość i niewyrobienie, o ile nie są dowodem oportunizmu i bezsilności, a także niemożności nadążenia w szybko rozwijającej się technice i stylu.

Daje się słyszeć czasem zdanie, że sztuka współczesna jest wojująca (ars militans). Pomijam już to, że tak było przeważnie zawsze, ale agresywnem i prowokującem było najpierw wstecznictwo, które z powodów już wyżej wyłuszczonych czuło się zagrożonem w swym stanie posiadania (?). Tak przynajmniej uczy historja muzyki oraz teorji i krytyki muzycznej. Nie uwierzonoby, gdyby przeczytano to, co o Beethovenie (!!!) pisała współczesna „krytyka“, a nie mogliby nie wyrazić swego oburzenia i konserwatywni oportuniści. Cóż jednak trwa po dzień dzisiejszy? Te same inwektywy, a nawet ten sam słownik wyrażeń „krytycznych“ jest nadal w użyciu. To, że każda następna generacja przechodziła nad tego rodzaju sądami do porządku dziennego, bynajmniej nie sprowadza fałszywie rozumujących jednostek na drogę właściwą — czyli: że tylko podkład osobisty i egoizm w rzeczach sztuki powoduje takie sądy. Jedno tylko zastrzeżenie należy uczynić. Mianowicie należy w rzeczach sztuki odróżnić dążenie ku nowszym celom od snobizmu, który ma zresztą tą samą historyczną wartość, co epigonizm, jakkolwiek z innych źródeł i pobudek



wypływa. Wszelki snobizm jest równie śmieszny i beztreściwy, jak epigonizm pożałowania godny. Ale do taktyki samoobronnej tego ostatniego należy wskazywanie na dzieła snobów jako właśnie na „typowe dzieła modernizmu“. I znowu „das Völkchen spürt den Teufel nie...“

Muzyk, wyposażony wiedzą i inteligencją muzyczną, talentem i kulturą, stroni od pogwaru, zwłaszcza gdy widzi, jakie motywy w nim kierują. Ale obowiązkiem jego jest demaskować te pobudki, nietylko obowiązkiem artystycznym, ale i społecznym, niekiedy także obowiązkiem ojczystym.

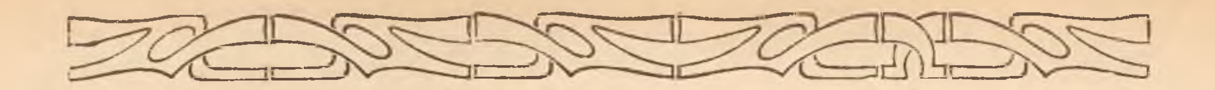
Przytem należy zawsze zwracać uwagę na to, że wykształcenie historyczno-muzyczne obok teoretycznego chroni od wszelkich apodyktycznych i zbyt radykalnych poglądów. Nie mam oczywiście na myśli znajomości dat, pisma muzycznego, a zwłaszcza życiorysów, gdyż to wszystko wprawdzie stanowi integralną część wiedzy muzycznej, ale nie jest warunkiem rozumienia muzyki.

Aby nie stracić porozumienia z współczesną muzyką, należy dokładnie zdawać sobie sprawę z rozwoju form, stylów i techniki. U muzyki ma się to stać w drodze uświadomienia, publiczności zaś przez przyswajanie sobie zapomocą audycji, ciągłej, konsekwentnej, wolnej od luk. Kto jest zaznajomiony z Bachem, Beethovenem i Chopinem, ten zrozumie Wagnera; komu Wagner i Brahms nie jest obcy, ten przynajmniej odczuje R. Straussa i M. Regera. Choćby z początku dzieła tych ostatnich sprawiały trudność, to przecież po pewnym czasie odsłoni się horyzont jasny. Tylko w tej drodze można mówić o znajomości muzyki. Dlaczego człowiek inteligentny, który poczuwa się do obowiązku znajomości literatury przynajmniej od Dantego i Petrarki do najnowszej doby, nie miałby wreszcie zdać sobie jasno sprawy z tego, że taki sam obowiązek ma spełnić odnośnie do muzyki, rzeźby, architektury i malarstwa?!

Tu jednak znowu nasuwają się trudności. Nie wszędzie istnieje możność poznania arcydzieł sztuki przeszłej i współczesnej w równej mierze. Co więcej — nie wszędzie w interpretacji stylowej, gdyż wykonawcy (kapelmistrze i wirtuozowie) rzadko, bardzo rzadko zrzekają się swego subjektywizmu na rzecz dzieła i twórcy. Łatwiej im błyszczeć w roli techników i dowolnych interpretatorów, niż stylistów objektywnych. Stąd liczne nieporozumienia! Nieporozumienie lub lekceważenie uwag kompozytora co do tempa, lub dowolna, rozwichrzona interpretacja tempa (zwłaszcza t. zw. tempo rubato!), często obliczona na efekt pod adresem mas żądnych sztuk i sztuczek i grania na zmysłach, powoduje zatarcie różnicy między wykonywaniem Bacha i Beethovena a interpretacją Chopina i Liszta. Każda epoka ma nietylko swój odrębny styl twórczy, ale także i odtwórczy, wykonawczy. Tu właśnie pomódz mogą studja porównawcze nad rozwojem stylów. Dziś już zwolna dochodzą pedagogowie do przekonania, iż studja takie są niezbędne zarówno przy nauce gry, jak i kompozycji. Tylko na tej drodze dojść można do porozumienia z muzyką współczesną. Jeśli bowiem znamy przeszłość, wtedy zrozumiemy drogi prowadzące do teraźniejszości, łatwo dochodzimy do celu.

Człowiek współczesny nie może współczesności ignorować, tak jak ludzie żyjący w epoce Beethovena nie ignorowali dzieł wielkiego mistrza i jego współwyznawców.





Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

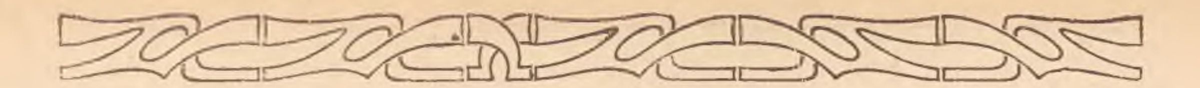
(Ciąg dalszy).

Doniosłe znaczenie dla historji sztuki wogóle, a zwłaszcza dla historji muzyki miałaby wkońcu historja ludzkiego wyrazu. Wyraz bowiem zmienia się również zarówno wskutek swego naturalnego rozwoju, jak i wskutek wstrzymujących ten rozwój wpływów, którym właśnie on w wysokim stopniu ulega. Jest rzeczą niewątpliwą, że przy ocenie form wyrazu uwzględnić należy i zmiany w sposobie wyrazu, a to przedewszystkiem przy ocenie pytania, jakie wrażenie wywarło dzieło sztuki swego czasu w swej właściwości jako produkt wyrazu. Pewne formy wyrazu tak są właściwe naszej naturze, że nie podlegają niemal w ciągu dziejowego rozwoju zasadniczym zmianom, dlatego zrozumiałe są po wszystkie czasy i na każdem miejscu. Możemy rozumieć melodje, pochodzące z dawnych czasów i od ludów odległych, nie pozostających z nami w żadnym kontakcie nietylko według dźwiękowego następstwa i ugrupowania, a więc słuchowo, lecz także rozumieć je jako produkt wyrazu, a więc współodczuwać je. Inne wytwory t. zw. sztuki tak są obce naszej zdolności współodczuwania, że nie wypłynęły prawdopodobnie z potrzeby uzewnętrznienia wyrazu.

A zatem nie sam produkt sztuki, lecz jego twórczy rodzaj jest czemś istotnem dla historyka, pragnącego mieć do czynienia z życiem, a nie z samym schematem; tu tkwi zasadniczy punkt dla ujęcia właściwego znaczenia sprawy. Jeżeli badacz nie zdoła tego uczynić najzupełniej i bez uprzedzeń, to przynajmniej musi sobie uświadomić, że przy studjowaniu dostępnego mu materjału rozchodzi się o to, by wydobyć na światło dzienne symptomy, które mogą doprowadzić do wyświetlenia sprawy.

Zaznaczyliśmy już przedtem, że zrozumienie dźwięków jako środków wyrazu zawisło od ich zdolności, by poznawano je według oddalenia się od właściwego im środkowego tonu, nadającego wyraz. Ta potrzeba doprowadziła — zdaniem mojem — do rozwoju *tonacji*. Jak długo ton tkwi w krtani, tak długo objawia się jego stosunek do środkowego tonu przez współodczucie napięcia i rozluźnienia mięśni, wprawionych w ruch wskutek pewnego stanu wzruszenia. W miarę, jak ten dźwięk wyzwalał się z krtani, wówczas oddalenie jego od tonu środkowego musiało się w inny sposób uzewnętrznić, jeżeli wogóle miał on być dla wyobraźni ludzkiej jeszcze środkiem wyrazu. W starożytności, która nie znała harmonji, a przynajmniej niedokładnie, działo się to przez przyjęcie pewnych melodyjnych ugrupowań, wracających do ściśle oznaczonych tonów, jako do swych tonów środkowych. Rozmaitość interwalów stanowiła łatwy środek do podobnych ugrupowań. Stosownie do tych ugrupowań odpowiadały zasadzie melodyjnej zarówno greckie tonacje (tryby), jak i wzięte z nich tonacje kościelne. Przytem rozchodziło się zawsze o to, że melodyjne zwroty miały wskazywać, który ton w danej melodji ma być tonem środkowym. Zmiana owego tonu, stanowiącego jakby oś melodji, nazywa się modulacją. Modulacja wypływa wogóle ze zmiany nastroju: słuchacz, odczuwający zmianę tonu środkowego, pogrąża się wskutek modulacji w inny, odpowiedni stan nastrojowy.

W odmienny sposób przyoblekła się w czyn potrzeba, skierowana ku rozpoznaniu tonu środkowego z chwilą, gdy pojawiła się *harmonja* jako równoczesne brzmienie dźwięków. Ucho, które przedtem zdołało tylko ujmować linję następujących po sobie tonów, teraz nabyło wprawy, by słyszeć i rozróżniać równocześnie brzmiące dźwięki. Wytworzył się system tonalny, ukształtowany stosownie do fizjologicznej organizacji ucha w ten sposób, że równoczesne lub kolejne odezwanie się pewnych dźwięków kierowało słuch w stronę ściśle oznaczonego tonu środkowego czyli zasadniczego. Tak powstała nowoczesna tonacja w przeciwieństwie do dawnej.



Z rozwojem i udoskonaleniem harmonji stały się dawne melodyjne tonacje zbyteczne, a miejsce ich zajął nasz uproszczony system harmonijny, obejmujący dwa rodzaje tonacji. I nasza modulacja nie jest melodyjna, lecz harmonijna. Z harmonji poznajemy, w jakim stosunku do tonu zasadniczego pozostają tony, które słyszymy. Dla odniesionego wrażenia nie jest rzeczą obojętną, czy *c* występuje jako kwinta tonu *f*, czy jako tercja tonu *as*. Jeden i ten sam ton działa w rozmaitem zestawieniu z innymi rozmaicie, gdyż wskazuje na inną tonację. Uświadamiamy sobie wówczas, że zmienił się ton zasadniczy, a wraz z nim zasadniczy nastrój. Stosunek rozmaitych tonów zasadniczych budzi w naszem wyobrażeniu wrażenie kilku podstawowych dźwięków, odpowiadających różnym stanom uczuciowym, i ze zmiany tych dźwięków wysnuwamy wniosek o zmianie stanów nastrojowych. *Modulacja odpowiada rozmaitym fazom nastrojowym.* I to właśnie stanowi znaczenie harmonji dla muzyki, o ile muzyka staje się wyrazem ludzkich stanów uczuciowych, a tem samem wznosi się do stanowiska sztuki.

Dwa fakty miały niezmiernie doniosły wpływ na pełne obudzenie zmysłu *dla melodji*, a tem samem na ożywienie mas dźwiękowych i na ich rozwój, odpowiadający ich pierwotnemu zadaniu: t. j. wprowadzenie języka narodowego do śpiewu kościelnego, czem zjednał sobie *Luter* istotną zasługę, kierując muzykę ku jej żywotnym źródłom, i wytworzenie się *opery*, przypadające na czas około r. 1600.

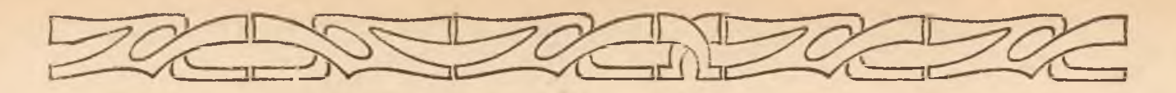
Wraz z językiem narodowym, wprowadzonym do śpiewu kościelnego i zrozymiałym dla ludu, dochodziło do coraz żywszej świadomości właściwe zadanie muzyki, jako uczuciowego wyrazu. Słowo zespalało się znowu z dźwiękiem, co wskazywało na ich wspólne pochodzenie. Z treści słowa budziła się w muzyce dążność do wyrażenia treści uczuciowej. Melodja zyskiwała na coraz to wyższem znaczeniu. Dowodem obudzonego zmysłu dla melodji jest fakt, że kompozytorzy poczęli przesuwać główną melodję do górnego głosu, podczas gdy pierwej kryła się ona w głosie środkowym, t. j. w tenorze. Z gminy protestanckiej wyszedł wielki genjusz, pod którego ręką skostniałe i skomplikowane formy muzyczne nabrały nagle we wszystkich swoich rozgałęzieniach cudownej, żywotnej siły; był nim *J. S. Bach.* Tu niema już tylko stosunków dźwiękowych, któreby chciały nas cieszyć swojem współbrzmieniem i swem kunsztownem zespoleniem; te postępy tonów i te harmonje podlegają wyższej mocy, aniżeli tylko prawidłom formy i wymogom pięknego brzmienia: są to głosy najgłębszych tęsknot, bolesnych westchnień, serdecznych uciech, gorących próśb i mają taką siłę przekonywującą, jakiej przedtem nawet nie przypuszczano. Cóż tchnęło w nie tę czarodziejską moc? W dźwiękach obudziła się świadomość, że ich źródłem powstania nie jest ani drzewo, ani struna, ani blacha, lecz ludzka krtań, a w pierwszej linji ludzkie serce; kształtowały się więc nie według praw jako głosy, lecz według wewnętrznej potrzeby jako śpiew, jako melodja. A że to tak proste w swych formach wyrazu serce ludzkie zdołało poddać pod swoją władzę tak skomplikowany aparat, jak wykształcone wówczas formy muzyczne, że jego uderzenie słychać w nim wyraźnie jakby w ciele, organicznie z nim zrośniętem, to jest właśnie istotą wielkiej sztuki Bacha.

(D. c. n.)

Dr WALTER NIEMANN.

Johannes Brahms i nowsza muzyka fortepjanowa.

„Osobistością, grupującą dziś wokoło siebie najdzielniejszych z pośród młodych muzyków, tych, co rzeczywiście pracują i coś umieją, jest Brahms; istnieje szkoła Brahmsa, nie w znaczeniu instytucji pedagogicznej pod jego kierunkiem, lecz szkoła wzorująca się na jego dziełach i kierunku twórczości". Tak pisal w r. 1884 w zakończeniu do swego wybitnego studjum o Brahmsie Herman Kretzschmar. I w dziedzinie muzyki fortepianowej powstał pewien rodzaj szkoly brahmsowskiej, a dziś, gdy w perspektywie czasu mamy możność ujęcia jej jako określoną całość, stwierdzamy, że w przeciwstawieniu do twór-



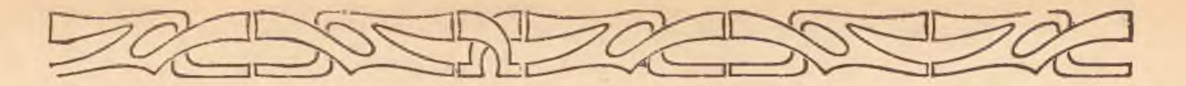
czości epigonów romantyzmu, wzorujących się na Schumannie i Mendelssohnie, nie jest ona powolnem obumieraniem muzyki fortepianowej, lecz, dzięki stopniowemu wnikaniu w ducha czasu, wchlanianiu w siebie idei współczesnych i asymilowaniu czynników kulturalnych i stylowych epoki, jest krokiem naprzód i może zapowiedzią nowego rozkwitu.

Jest to rzeczą nader ważną, gdyż żaden inny styl fortepjanowy nie nadaje się do równie jednostronnego i często zewnętrznego naśladownictwa, grożącego zatratą własnej indywidualności i roztopieniem się jej w silnej indywidualności mistrza. Podobnie jak styl fortepjanowy Beethovena, Schuberta, Mendelssohna i Schumanna, nosi on od pierwszej chwili nieledwie bardzo wybitne i charakterystyczne piętno osobowości. Scharakteryzowano go dość wiernie, choć w niezbyt pochlebnych określeniach: chropowaty, niewygodny, niewdzięczny w stosunku do trudności; właściwości zasadnicze, które uwydatniły się, podobnie jak u Chopina i Schumanna, niemal że w pierwszych już utworach. Brahms nie uznaje żadnych ustępstw na rzecz ogólnego smaku lub specjalnych uroszczeń wirtuozów, nie uznaje pięknego brzmienia dla samego brzmienia, nie jest ono dla niego nigdy celem, lecz środkiem do wyrażania idei, ducha. Nigdzie nie znajdujemy brawury bezcelowej; wszystko, aż do najpodrzędniejszej pozornie figuracji, splata się w gęstą a subtelną sieć kunsztownie przewijających się motywów. A pomimo całej wzgardy dla „wdzięcznych“ sztuczek wirtuozowskich, dla pochlebiania uszom, co za obfitość swoistych i pełnych odrębności, efektów!

Naturalnie, nie należy szukać ich rodowodu wyłącznie w stronie technicznej: i one są bowiem tylko wyrazem strony duchowej silnej indywidualności. Jak dalece posunięta jest u Brahmsa ta dyfuzja, to wzajemne przenikanie się i stapianie osobowości, wyrazu i stylu dowodzi, że nawet w jego obróbce technicznej nie szukamy specjalnie problemów technicznych, lecz przywykliśmy do tego, że wszelkie skomplikowania, powikłania techniczne są wyłącznie na usługach idei, charakterystyki muzycznej i nastroju. Nie możemy sobie poprostu wyobrazić żadnego utworu fortepjanowego Brahmsa, choćby najbardziej wirtuozowsko skomponowanego, by oślepiająca jego ornamentyka w postaci powiewnych gam i arpedżjów, monumentalnych akordów i piorunujących oktaw, by ta ornamentyka miała być sama sobie celem: tak ściśle i nierozdzielnie zrosły się u niego osoba, idea i istotnie niepowszedni, lecz arcyindywidualny styl. „Poeta mówi“ — „wirtuoz“ odsuwa się zawsze na dalszy plan, albo też, jak nas uczą warjacje Paganiniego, po przez las najtrudniejszych i najzawilszych zagadnień technicznych przenika i góruje nad niemi głos twórcy.

Z drugiej strony żaden inny styl fortepjanowy nie przedstawia tak wybitnych odrębności, jak styl Brahmsa. Tercje i seksty, ich orkiestrowe zdwojenia, lubowanie się w większych interwalach i w dźwięcznej, ciemnej głębi, samowolna i kapryśna rytmika, upodobanie do synkop i figuracji trójkowych najróżniejszego rodzaju, surowa, dumna potęga beethovenowskich akordów — wszystko to należy do rysów tej twórczości. Mniej dostępny wydaje nam się gotyk brahmsowskiej fortepjan. kompozycji, przerywanej, lecz o ścisłej tematycznej obróbce motywów, której wzorów dostarcza nam cały Beethoven, szczególniej zaś jego „Bagatele“. Brahms pogłębił ją i wzbogacił nowymi składnikami stylowymi dzięki swym, pełnym zamiłowania, studjom starych mistrzów, przeważnie niderlandczyków XVI w. Element archaistyczny w twórczości Brahmsa, oraz jedyne w swym rodzaju piękne i harmonijne stopienie go z nawskroś nowoczesnym indywidualizmem wycisnęło piętno i na jego utworach fortpjanowych: stąd nietylko mistrzostwo kontrapunktyczne, ale i po części zupełnie nieznane brzmienia i efekty, wydobyte dzięki przeszczepieniu właściwości starego polifonicznego stylu wokalnego na „gotycki“, instrumentalny styl jego utworów fortepjanowych.

Styl fortepjanowy Brahmsa — to najczystszy wyraz i odbicie jego indywidualności. Jak u wszystkich wielkich twórców wypływa on z wyobraźni, czerpiącej natchnienie podczas improwizowania. U wszystkich wielkich kompo-

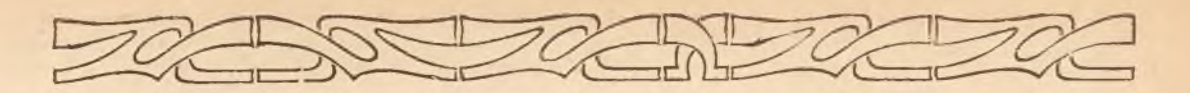


zytorów fortepjanowych widzimy to samo. Dzieło arpedżjowe Brahmsa jest rezultatem genjalnego daru improwizacji, wypływającego bezpośrednio z ducha i wyobraźni. Można to zrozumieć w całej pełni dopiero wówczas, gdy się rozszerzy pole widzenia poza techniczną i artystyczną stronę i od Brahmsa-muzyka przejdzie do Brahmsa-człowieka.

Pomimo swej drugiej ojczyzny — Wiednia, pozostał Brahms niemcem północy, naturą złożoną, łączącą miękkość i kontemplacyjność holsztyńczyka z surowszą trzeźwością hamburczyka. Ale muzyka jego więcej tchnie duchem Storma, niż Hebbla. W jego tragiczno-patetycznych balladach i rapsodjach, w wielkich utworach późniejszego okresu często widać wpływ Hebbla; w intermezzach i capricciach, a więc w znacznej ilości utworów fortepjan. uwydatnia się wpływ Storma, i ten prawdziwszy, istotny Brahms jest tem, co charakteryzuje holsztynów w sztuce: epikiem, idyllistą, poetą ballad, rapsodem, oraz marzycielem w nastrojach, przesyconych kontemplacyjną, mglistą melancholją. Sztuka i klimat są w ścisłym ze sobą związku nawet w muzyce, ale to, niestety, nie zawsze brane jest w rachubę. Nie należy nigdy zapominać, że rasa i pochodzenie zakreśla człowiekowi i jako artyście pewne drogi, których zapoznawanie nieraz mści się srodze. Przecież człowiek tworzy sztukę, a natury swej, uwarunkowanej przez rasę i pochodzenie, artysta nie może ignorować bezkarnie. Zasadnicze cechy muzyki Brahmsa wykazują wyraźnie wpływ warunków naturalnych. Podkreślano częstokroć nader słusznie przewagę rysunku i architektury nad barwą, surowość i szorstkość, samowolną impozycyjność, posępność, grozę nawet, fantastyczność i demonizm w twórczości Brahmsa. Wykazywano pierwiastek głęboko pesymistyczny, a więc tak bardzo nowoczesny; akcentowano pewien upór i zaciekłość w „scherzach"; podziwiano język głębokiej i ponurej namiętności, nadzmysłowej mistyki i dzikiej, cyklopicznej odwagi, — podziwiano obrazy i nastroje już w pierwszej sonacie mistrza. Znajdowano też ton gorzki w tej muzyce, która napróżno czekała wyzwolenia przez miłość, a zapomniano, że temat „Liebeslieder" oraz tragiczne, głęboko namiętne liryki miłosne Daumera miały dlań stały urok.

Twórczość Brahmsa, konsekwentna, pełna charakteru i nawskroś zdrowa, odbija w sobie i załamuje cechy wybitne niemców północy: mało ekspansywna, niedostępna wymaga walki i współpracownictwa duchowego, ale sowicie wynagradza tego, kto znajduje drogę do jej serca. Wiedeń dodał do tej twórczości słonecznych blasków i ciepła, Węgry dały swój rytm gorący i ognisty, w ogólnym jednak wyrazie zachowuje ona charakter północno-niemiecki. Wykazują to zarówno 3 sonaty, jak ballada p. t. „Edward", którychby nigdy nie stworzył ruchliwszy, ale zarazem płytszy, giętszy i bardziej miękki niemiec południa; toż samo możnaby rzec o ostatnich zeszytach „intermezzów", „capricciów" i rapsodji. Jeżeli nie da się to twierdzenie rozciągnąć i zastosować do nastrojów smętnych, marzących, lub do naiwnych pieśni ludowych, to w całej rozciągłości dotyczy silnej, dumnej ballady, utworów epickich, a także elegji i capriccia, tak niejednakowych u różnych plemion niemieckich. Nawet i w tem przejawia się duch niezależności i swobody, gdy od pierwszego występu rzuca Brahms rękawicę modzie i puszcza w świat odrazu 3 sonaty wówczas, gdy o sonaty mało się troszczono. A co to za sonaty! Samodzielne i niezależne od wszelkich wpływów Beethovena i Schumanna od pierwszego do ostatniego taktu.

Trzeba to wszystko brać pod uwagę, gdy zagadnienienie: Joh. Brahms i nowsza muzyka fortepjanowa w dalszym ciągu nasunie pytanie: Czy Brahms stworzył jakąś własną szkołę w muzyce fortepjanowej? Jeżeli zgodzimy się na to, co powiedziano wyżej o sztuce, rasie i klimacie, to szukać tej szkoły będziemy zarówno w granicach, jak i poza granicami Niemiec na północy przeważnie, a nawet wyłącznie. Zastrzedz tu jednak musimy, że zaliczania kompozytorów do szkoły Brahmsa należy dokonywać z nadzwyczajną ostrożnością. Raz po raz przekonać się można, że ryczałtowo podciąga się wszelkie rapsodja, intermezza i capriccia współczesnych kompozytorów północno-niemieckich pod wpływ Brahmsa, a gdy mowa o warjacjach autora o niezbyt



wyraźnej fizjognomji, to się je stawia pod znakiem Brahmsa — Händla. Jest to sąd płytki i krótkowzroczny i oczywiście zgoła fałszywy. To, co jest wytworem właściwości plemiennych, pewnem powinowactwem uczuciowem i myślowem, to poczytuje się poprostu za naśladownictwo Brahmsa. Żaden inny styl nie jest równie podobny do czysto zewnętrznego, a więc jałowego naśladownictwa, a z drugiej strony nikt nie jest zdolny tak wyczuć odrębność i subtelność tego stylu, jak niemiec północy, ale też tę zdolność odczucia zbyt pochopnie utożsamia się z naśladownictwem, gdy pewne brahmsowskie zwroty techniczne dają asumpt do takich posądzeń.

W tem znaczeniu nie może być mowy o jakiejś istotnej „szkole Brahmsa“ i dlatego, że Brahms, oprócz Jennera, nie miał żadnego ucznia, a więc nie stworzył szkoły. Raczej przedostawał się jego wpływ stylizacyjny na kompozycję fortepjanową z północy na południe i skoncentrował się w pewnych większych ogniskach sztuki wśród nielicznych kół, którym jednak nie można nadać miana szkoły. Zacząć musimy od Holsztynu i Hamburga.

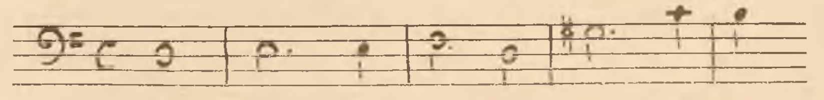
(Dok. nast.)

HENRYKA OPIEŃSKIEGO

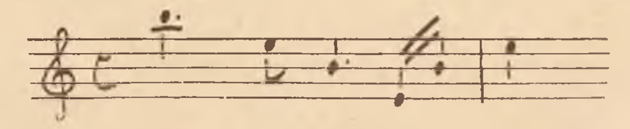
Muzyka do „Burzy“ Szekspira.

Myśl napisania muzyki do „Burzy“ Szekspira powstała jako wynik usiłowań dyrekcji Teatru polskiego wprowadzania nowego typu przedstawień, zmieniających walory dawnych szablonów teatralnych. Dla tych nowych warunków mise-en-scene'y nie można było oczywiście dostosować istniejących już i, zwłaszcza w Niemczech, rozpowszechnionych kompozycji[1]) Tauberta (dawniejsza) i Humperdincka (nowsza); muzyka sceniczna obu tych autorów przedstawia typ lepszej muzyki operowej, w której tekst literacki, przeznaczony pod muzykę, rozprowadzony jest do rozmiarów obszernego „numeru“; robią się wskutek tego w akcji przerwy, wypełniane muzycznemi wstawkami, które wymagają przytem pełnej orkiestry i sił (zwłaszcza chórów) na miarę operową. Praktyczne rozwiązanie nowego problemu muzyki do „Burzy“ polegało na związaniu organicznem, t. j. wcieleniu ilustracji muzycznej w całokształt widowiska przez umieszczenie orkiestry za sceną, przyczem — również ze względów praktycznych — skład orkiestry został odpowiednio zredukowany; ustępy sztuki, przeznaczone pod muzykę, opracowane zostały ściśle w ramach tekstu — bez sztucznych (a kompozytora tentujących) rozszerzeń. — styl zaś wokalny sprowadzony do prostoty, nie wymagającej od wykonawców operowych kwalifikacji.

Treść muzyczna ilustracji orkiestrowej ujęta jest ściśle w ramy głównych dwuch tematów i stanowi właściwie szereg warjacji. Ujęcie takie nadaje całokształtowi zamierzoną jednolitość i odpowiada logicznie założeniu akcji, w której najważniejszą sprężyną działania są postacie Prospera i Arjela. Dwa tematy, odpowiadające charakterowi tych postaci, poważny, energiczny temat *a*



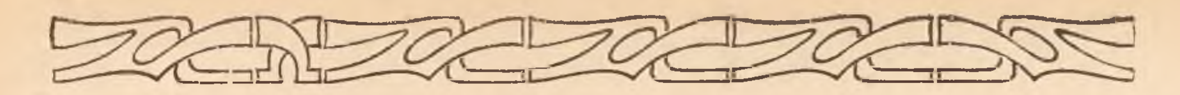
oraz przejrzysty, na pustych kwintach i kwartach zbudowany temat *b*:



stanowią główną oś muzyczną budowy poszczególnych numerów.

---

[1]) Dawna angielska muzyka do „Burzy“ H. Purcella dopiero w roku bieżącym ma się doczekać wydania.

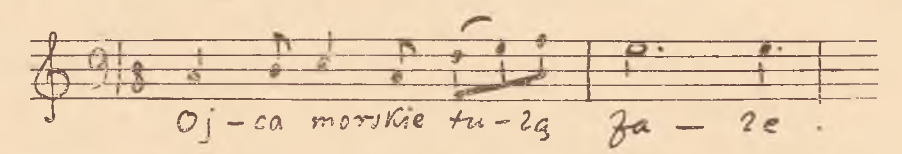


Pobocznym i epizodycznie tylko występującym jest motyw Kalibana:

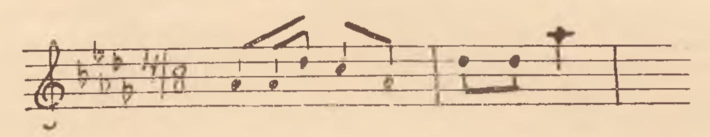


W myśl powyższego tematycznego założenia, wstęp do pierwszego obrazu, ilustrujący burzę morską, zbudowany jest na połączonych motywach *a* i *b* (*b* służy jako ciągły „falujący“ podkład).

Momenty ukazywania się Arjela charakteryzowane są jego motywem, w różnych tonacjach używanym, — z piosenek, które śpiewa ocalonemu z toni morskich Fernandowi, — druga, jako ważniejsza, związana jest swą treścią z tematem *a*:



Ilustracja momentu, w którym niewidzialny Arjel usypia dwór królewski (w charakterze kołysanki) wysnuta jest z fragmentu tematu *b*:

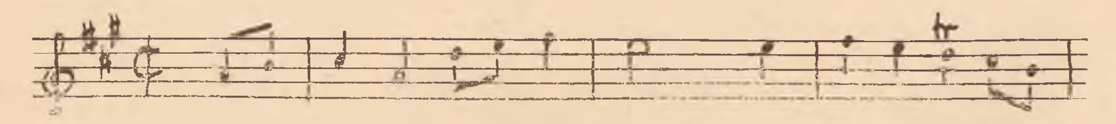


Wesołe, figlarne usposobienie Arjela przedstawiający motyw:

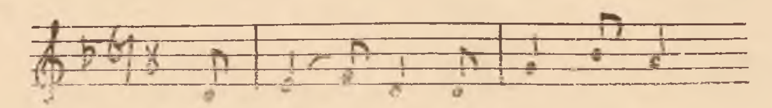


który odzywa się po raz pierwszy w zakończeniu 2-go obrazu (taniec trawek), a potem (w obrazie 3-cim) prowadzi na manowce trójkę pijaków: Stefana, Trynkula i Kalibana, jest użyty jako przewrót motywu *a*.

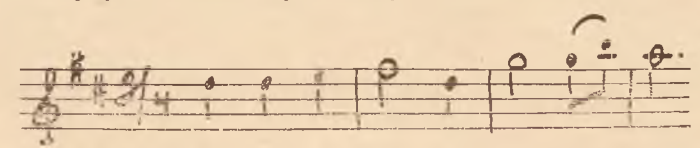
Fantastyczne postacie, wnoszące zastawioną ucztę, wkraczają na scenę przy dźwiękach gawota, zbudowanego na temacie *a*:

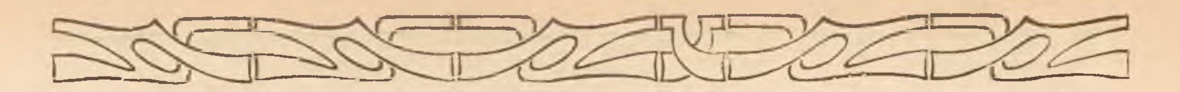


Na tym samym temacie osnuty jest ustęp, towarzyszący ukazaniu się Arjela-harpji:



oraz menuet, tańczony przez żniwiarzy i nimfy („maski“):





W scenie, w której Prospero odczarowuje rycerzy, motyw *b* służy za tło, z którego wyprowadzona jest melodja:



Zakończenie wreszcie (Epilog) mówione jest przez Prospera na tle motywu *a* (w dur), o miękkim, pogodnym charakterze:



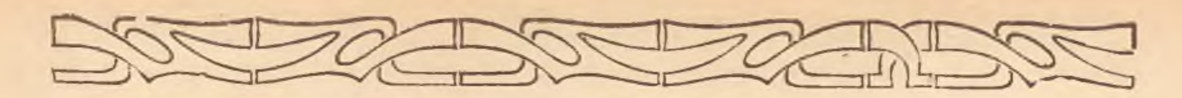
Skład orkiestry sprowadzony jest do minimum — zdolnego jednakowoż do wyrażania odpowiedniej skali kontrastów: siły i kolorytu; oprócz kwintetu smyczkowego, stanowią zespół orkiestry: 2 flety, klarnet, 2 trąbki, 2 waltornie, 2 puzony, harfa, kotły, werbel i triangel.

List z Monachjum.

Lat temu 5—10 posiadało Monachjum jedno z pierwszych stanowisk w świecie muzycznym. Wszystko, co pragnęło iść z żywymi naprzód, wszystko co czuło dość sił i mocy do tworzenia nowych rzeczy, gromadziło się tu: Reger, Schillings, Zumpe, Mottl, Fischer (ci trzej ostatni byli uczniami i pomocnikami Wagnera), Pfitzner, Weingartner, Thuille, Hausegger, Boehe — najlepsze nazwiska, jakiemi rozporządza muzyka niemiecka. Ryszard Strauss zaglądał często w roli kapelmistrza i kompozytora do swego rodzinnego miasta. Mahler, ten fikcyjny „pan na Wiedniu“, a jednak tak bezsilny w Wiedniu, przyjeżdżał do Monachjum, by swe symfonje wykonać po raz pierwszy. Thuille gromadził koło siebie uczniów kompozycji ze wszystkich stron świata. Tu rozpoczynał Reger okres swej mistrzowskiej dojrzałości. Artur Seidl, wówczas wydawca czasop. „Gesellschaft“, obecnie dramaturg teatru wielkoksiążęcego w Dessau, był jakby teoretykiem „des modernen Geistes in der Musik“. Nie było problemu, któryby nie był na łamach czasop. „Gesellschaft“ poruszany. Każda premjera dzieła symfonicznego, kameralnego lub wokalnego była przedmiotem żywych dyskusji. Nawet bójki dwuch przeciwnych obozów (regerjanów i antyregerjanów) muzycznych miały sympatyczne strony mimo wszelkich brutalności przypominających skandale na wiedeńskim koncercie Schönberga w b. r. Obecnie panują w Monachjum pustki, a upadek muzyczny jest tak wielki, że o większy trudno![1]). Niektóre wielkości wymarły (przeważnie za wcześnie), inne przeniosły się do większych i mniejszych miast, tak, że obecnie posiada Monachjum zaledwie kilka wybitniejszych osobistości, choć i te nie są w stanie wycisnąć indywidualnego piętna na jego życiu muzycznem. Bruno Walter (ze szkoły Mahlera), obecny „Generalmusikdirektor“, Fryderyk Klose, profesor kompozycji (uczeń Brucknera — co jednak nic nie mówi, gdyż Bruckner nie był żadnym pedagogiem), Herman Zilcher (prof. kontrapunktu), Karol Bleyle, Walter

---

[1]) NB. Należy mierzyć inną miarą muzyczne stosunki na Zachodzie. Monachjum mimo wszystko posiada znakomitą operę, w której operetka nie gości, osobny teatr dla operetki, dwie orkiestry symfoniczne i 7 sal koncertowych. Podczas sezonu zimowego nie należą do rzadkości dni, w których odbywają się 4 koncerty. Mimo to w muzyce obecnej, współczesnej, w życiu muzycznem, przynoszącem nowe idee, straciło zupełnie nietylko hegemonję, jaką kilka lat temu posiadało, lecz nawet wszelkie znaczenie — na rzecz Wiednia, Berlina i niektórych niemieckich „małych rezydencji“ (Meiningen, gdzie Reger jest generalnym dyrektorem muzycznym).



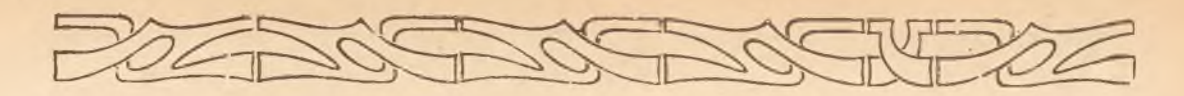
Courvoisier (uczeń Thuillego i dobry pedagog w przedmiotach teoretycznych) — na tem koniec. Porównajmy te osobistości z temi, które nadawały barwy życiu muzycznemu z przed kilku laty, a dojdziemy do przekonania, że era rozkwitu nad Izarą minęła na długie lata bezpowrotnie. Dziś wszystko tęskni za Weingartnerem, Mottlem, Regerem, Schillingsem i Thuillem; przypuszczam, że i „krytyka“, mimo iż nie brak nowych ofiar...

Jeśli jeszcze ma Monachjum sławę jako środowisko muzyczne, to dzieje się to głównie dzięki letnim przedstawieniom mozartowskim, a zwłaszcza wagnerowskim, mającym markę światową. Stały się one czemś tak zwykłem, że nawet wówczas, gdy nie będą już zasługiwały na sławę, jeszcze będą słynne. Najdoświadczeńszy „globetrotter“ nie ujdzie wpływu suggestji i nigdy nie da sobie wyperswadować tego, że do wszelkiego czynu artystycznego trzeba przykładać miarę absolutną, lub też ten czyn ignorować. Każda słaba produkcja jest negacją sztuki, a w najlepszym razie jej falsyfikatem. Od tego nie ma żadnej apelacji. Krytycy zaś chwalący w czambuł wszystkich i wszystko — a takich, zwłaszcza w małych miastach, jest wielu — nie różnią się w niczem od rajfurów i rozlepiaczy plakatów. Ale nie każdemu daną jest możność utrwalenia swych wymogów i wrażeń artystycznych na tej wysokości, która odpowiada najskromniejszym marzeniom twórcy co do dobroci wykonania. To rzecz dla wielu nieuchwytna, a pomiędzy artystami tylko przez intuicję możliwą do odgadnienia. Jeszcze mniej zrozumiałym jest fakt, że krytyk może idealnie sięgnąć daleko wyżej (nb. krytyk wykształcony równie dobrze jak dobry artysta), niż niejeden muzyk-wykonawca. Wówczas usprawiedliwienie wykonawcy frazesem: „dołożył wszelkich starań“ i t. p., jakie czytamy (i piszemy. bo z ludzkich względów pisać musimy), jest wyrokiem potępienia w oględnej formie. Przyznajemy wówczas człowiekowi to, czego odmówić musimy artyście. Są to bardzo bolesne chwile, ale się chce być poważnie myślącym i bezstronnie sądzącym. Wówczas ucieka się przed sobą samym, a gdy to nie pomoże, łamie się pióro lub ucieka — przed taką produkcją, przed takim „artystą“.

Najgorzej zaś, gdy się ma sądzić produkcję dobrą, pamiętając ustawicznie o wrażeniach, jakie wywołała ongi produkcja doskonała. W tem położeniu znajdowałem się, słuchając „Tristana“ w „Teatrze księcia regenta“ pod dyrekcją Brunona Waltera.

Przed kilku laty słyszałem to dzieło nad arcydziełami pod batutą Feliksa Mottla (†), najlepszego z dyrygentów „Tristana“, znającego styl wykonawczy Wagnera, jak niewielu. Była to tradycja wagnerowska z pierwszej ręki. Świetne szczegóły i świetna całość; rzeźbienie szczegółów i zamaszyste rysowanie przepotężnej linji. Takie wrażenia mają to do siebie, że nie mogą być przyćmione innemi i nadają kierunek wszelkim późniejszym poglądom na wykonawczą stronę muzyki. Pielęgnuje się je jakby jakiś cudotwórczy talizman i niechętnie się uczęszcza na popisy obce, inne. A jeśli się zna partycję „Tristana“, to te wrażenia utrwalają się jeszcze silniej. Każde słabsze przedstawienie nabiera cech świętokradczej natrętności. Nie pragnie się burzenia ideałów. To, czem się ktoś inny zachwyca, może w danym razie być słabem. Za nieszczęście poczytać sobie można błogi stan: przekroczyło się progi najpiękniejszej ze świątyń, a powrót do realnego świata jest nad wyraz bolesnym, tak jak widok placu z tramwajami po wyjściu z gotyckiego tumu.

Bruno Walter jest wielkim artystą, wielkim kapelmistrzem, ale sztuka jego jest sztuką z drugiej ręki. Niektóre szczegóły jego interpretacji (pojętej zresztą w duchu Mahlera) zasługują na nazwanie ich bajecznymi. A są tak bajeczne, że wszystko inne traci przy nich. Dlatego całość nie zadowala. Mahler umiał wszystko, gdyż jego rozum i pełnokrwista muzykalność pozwalały jego genjuszowi na dawanie arcydzieł równie doskonałych, jak odtwórcze dzieła Mottla. Walter nie daje tego. Zanadto eksperymentuje, a przytem cierpi na hypertrofję kolorytu. Nie ma tej naiwności („frisches Musizieren“) Mottla, nie ma genjuszu Mahlera. Nie jest wykluczonem, że Walter, jako dyrygent symfoniczny, przewyższa siebie w roli kapelmistrza operowego. Przed dwoma laty dyrygował trzema symfonjami Mahlera w Monachjum i wprawił mnie istotnie w zachwyt, jakkolwiek, począwszy od ruchów, a skończywszy na interpretacji, był imitacją swego nauczyciela.



My, starsi „monachijczycy“, pragniemy czegoś więcej, niż daje Walter. Zżyliśmy się z tradycją wagnerowską, będąc świadkami doskonałych czynów trzech uczniów Wagnera: Zumpego, Mottla i Fischera. Technicznie doskonała interpretacja nie zadowalnia nas. Chcemy czegoś więcej: stylu, a tego dziś coraz mniej, bo zamiast stylu otrzymuje się „prywatne poglądy“, zresztą skądinąd szacowne, ale nie zadowalniające wszystkich. Także tradycja świetnej ery Pasarta, jako reżysera oper Mozarta, zdaje się mijać, a Walter ze swym intelektualizmem najmniej nadaje się na dyrygenta „Wesela Figara“; lepiej natomiast udaje mu się „Don Juan“.

Naogół jednak zaznacza się w festivalach mozartowskich „deroute“. Znam takich, którzy przestali uczęszczać na festivale wagnerowskie i nie uważam tego za grymas, lecz za dowód szacunku dla swych przekonań, pochodzących z wrażeń, doznanych dzięki Mottlowi. Bayreuth pozostanie zwycięzkim mimo, że nie ujrzy już Hansa Richtera. Z drugiej jednak strony Monachjum przyciągać będzie zawsze, gdyż staranność jest tam tak wielka, jak nigdzie poza Bayreuth.

Na czele orkiestry „Konzertvereinu“ stoi obecnie Ferdynand Loewe. Rokrocznie urządza w sezonie letnim cykl koncertów symfonicznych, poświęconych wyłącznie muzyce orkiestrowej. Jest to jednak, mimo wykonywania wszystkich symfonji Beethovena, właściwie festival Brahmsa i Brucknera. Jeśli „Beethoven“ lub „Mozart“ Loewego nie zawsze zadowoli, to jego Brahms i Bruckner, którymi dyryguje z pamięci, stwarzają sumę wielkich wrażeń, gdyż mają swój styl. Są muzycy i melomani, którzy z Francji, Włoch i Anglji przyjeżdżają do Monachjum na ten cykl tylko dla Brahmsa i Brucknera, mimo że wiedzą, iż Loewe nie jest dyrygentem pierwszej klasy. Mimo tej tendencji koncertów Loewego, nie brak nowości. W tym roku na pierwszy plan wysunęła się „Suita romantyczna“ Regera, dzieło bardzo piękne od pierwszej do ostatniej nuty, a przytem ukazujące znakomitego mistrza z nowej, nieznanej strony, bo jako instrumentatora świetnego. Druga część suity daje rękojmię, żę balet, który obecnie napisał Reger, będzie istotnie powiewnym. Nikt zapewne nie przypuściłby, że największy i „najcięższy“ z dzisiejszych kompozytorów odda swą sztukę na usługę tej formy, mającej — zdaniem mojem — wszelkie dane dalszego rozwoju, zwłaszcza dziś, w epoce przewrotu w choreografji. Festivale taneczne, jakie w tym roku odbyły się w Monachjum przy udziale Pawłowny (z baletu petersburskiego), Sent M'ahesy, Sacharowa, Klotyldy von Derp i innych, zdają się przemawiać za tem. Niewątpliwie i gimnastyka rytmiczna przyczyni się do tego. Sztuka reprezentowana przez Sacharet, Otero, Ritę Sachetti i t. p., należy do przeszłości.

„Wielkomiejską muzykę“ reprezentowała w tym roku „Arjadna na Naxos“ Ryszarda Straussa pod dyrekcją samego kompozytora; odniosła zupełny tryumf.

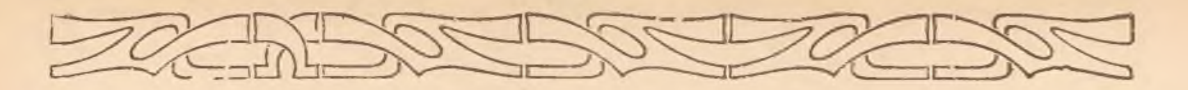
Dr Adolf Chybiński.

Sezon koncertowy Warszawskiej Orkiestry Filharmonicznej.

Wobec zbliżającego się nowego sezonu koncertowego, Orkiestra Filharmoniczna, która, podobnie jak lat ubiegłych, staje na czele naszego życia muzycznego i dzierżyć będzie ster ruchu artystycznego w Filharmonji Warszawskiej, ogłasza plan kampanji koncertowej, zakreślonej na bardzo szeroką skalę i nieustępującej najpierwszorzędniejszym pokrewnym instytucjom zagranicznym.

Spełniając jedno z najszczytniejszych zadań, Orkiestra Filharmoniczna pragnie przedewszystkiem wiernie służyć sztuce rodzimej i w tym celu uwzględniać będzie w pierwszej linji wszystko to, co polskie. A wraz z tem, jak na placówkę kulturalno-muzyczną przystało, zapozna nas z najnowszymi przejawami na ogólno-światowem polu twórczości muzycznej, zaprosiwszy do współwykonania cały szereg pierwszorzędnych wirtuozów.

Sezon tegoroczny, na wzór lat ubiegłych, rozpocznie się koncertem inauguracyjnym w dniu 15 października.



Gwoździem sezonu będą koncerty abonamentowe, w których przyjmą udział wirtuozi tej miary, co Ysaye, Gérardy, Thibaud, Enesco, Pugno, Carreras, Burmester, Ganz, Serato i d'Albert. Z tej plejady pierwszorzędnych solistów większość zapisała się już trwale w pamięci bywalców koncertowych i nic nowego o nich powiedzieć nie można. Nazwiska Ysaye'a, Burmestera, Pugna, Gérardy'ego i Thibaud'a nie potrzebują komentarzy. Jerzy Enesco, młody skrzypek rumuński, ma już ustaloną sławę europejską i również często zbiera laury jako pjanista i kompozytor. Talent twórczy Enesco będziemy mieli możność ocenić na koncercie z jego współudziałem, na którym zaprezentuje swoją „Rapsodję rumuńską". Koncert z udziałem Raula Pugno należeć będzie do bardzo ciekawych. Oprócz bowiem „Ysaye'a fortepjanu", jak nazywają Pugna, na koncercie tym (piątym abonamentowym) wystąpi w charakterze kapelmistrzyni panna Lilli Boulanger, tegoroczna laureatka i pierwsza z kobiet, której przypadła w udziale „Wielka nagroda Rzymu". Młoda kompozytorka zadyryguje własną Fantazją na fortepjan i orkiestrę, w której partję fortepjanową odtworzy Pugno. Jak w sezonie ubiegłym sensacją był występ francuskiego pjanisty, Alfreda Cortot, tak w sezonie bieżącym do wydarzeń niezwykłych zaliczony będzie niewątpliwie koncert abonamentowy z udziałem pjanisty szwajcarskiego, Rudolfa Ganza. Cykl koncertów abonamentowych zamknie d'Albert, pjanista o wielkiej sławie, zwłaszcza jako niezrównany odtwórca dzieł Beethovena. Oddawszy się pracy twórczej, d'Albert przez długi czas nie ukazywał się na estradzie koncertowej i dopiero od roku ubiegłego wznowił występy publiczne, entuzjastycznie powitany przez prasę zagraniczną, która uznała d'Alberta za jedynego godnego następcę Antoniego Rubinsteina. Do programu koncertu włączył d'Albert między innemi własny koncert fortepjanowy.

Tyle o solistach koncertów abonamentowych, którzy bynajmniej nie wyczerpują listy wirtuozów, zaangażowanych przez W. O. F. do współudziału w koncertach nadchodzącego sezonu. Dodać więc należy przedewszystkiem nazwiska pjanistów tej miary, co Rosenthal, Śliwiński, Rubinstein, Cortot, Busoni, książe Visconti de Modrone (doskonały pjanista medjolański, prezes Societe dei Concerti Sinfonici della Scala), hrabina Malatesta i wielu innych. Nazwiska te ukażą stę na programach specjalnego cyklu koncertów, które w planie kampanji nadchodzącego sezonu stanowić będą b. pożyteczną innowację. Będą to mianowicie „Wieczory mistrzów gry fortepjanowej".

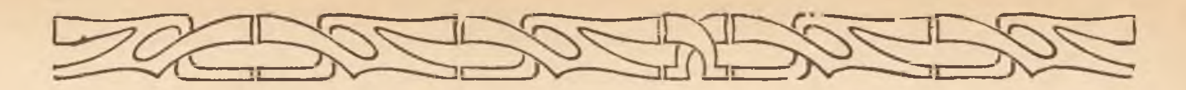
Na koncertach, nie objętych wspomnianymi cyklami, wystąpi śpiewaczka koloraturowa, prymadonna opery w Pradze, lwowianka, p. Jadwiga Dębicka, oraz młodziutka hrabianka Malatesta, uczennica Gemmy Bellincioni.

Do interesujących koncertów sezonu należeć będzie wieczór z udziałem pieśniarki francuskiej, Yvetty Guilbert, klasycznej interpretatorki starofrancuskich pieśni we wszystkich jej odcieniach i zdolnej z najbłahszych pretekstów stworzyć prawdziwe dzieła sztuki.

Wielką datą sezonu będzie koncert pod dyrekcją Ryszarda Straussa, z jego utworów złożony.

Z kapelmistrzów polskich stanie przy pulpicie, jako gość, Emil Młynarski i dyrygować będzie trzema koncertami symfonicznymi, w których przyjmie udział skrzypek Paweł Kochański. Jednym lub dwoma koncertami zadyryguje Grzegorz Fitelberg i zapozna nas z wykończonym przez się utworem symfonicznym Mieczysława Karłowicza: „Dramat na maskaradzie".

Przechodząc z kolei do repertuaru, zaznaczyć przedewszystkiem należy, że z większych utworów wykonane będą: II-ga symfonja Mahlera, V-ta symfonja Brucknera (na dwie orkiestry), dalszy ciąg symfonji fantastycznej Berlioza p. t. „Lelio", bayronowski mistyczny „Manfred" w przekładzie Gabrjela Kempnera ze współudziałem artystów dramatu, solistów i chóru. Znaczna część repertuaru spoczywać będzie na barkach chóru Filharmonicznego, zajętego obecnie pod kierunkiem dra Witolda Chrzanowskiego pracą nad przygotowaniem całego szeregu najcenniejszych dzieł chóralnych. Usłyszymy więc: przepiękną „Missa solemnis" Beethovena, którą dyrygować będzie Henryk Melcer, „Sonety Krymskie" Moniuszki, fantastyczną balladę-kantatę „Noc Walpurgji" Goethego-Mendelssohna, do której tekst na język polski przełożył dyr. Birnbaum; następnie wykonane będą: „Requiem" Brahmsa, utwory chóralne Griega i t. d.



Ze złożonych ostatnio Zarządowi W. O. F. nowych dzieł polskich przeznaczono do wykonania: „Sen Dantego“ Rytla, przegrywka do II-go aktu opery „Lilje“ Szopskiego, utwór orkiestrowy Jachimeckiego, wstęp do oratorjum „Jerozolima“ Nowowiejskiego i w. in. Obok tego na programach koncertów stale zamieszczane będą kompozycje polskie już znane i wykonywane, jak np. Noskowskiego, Żeleńskiego, Karłowicza, Stojowskiego, Gużewskiego, Młynarskiego, Opieńskiego, Rytla, Różyckiego, Szymanowskiego, Fitelberga i in.

Popołudniowe koncerty niedzielne obejmować będą historycznie lub cyklowo zestawione dzieła klasyczne, od Bacha i Haydna począwszy, aż do Czajkowskiego i Noskowskiego.

W dni świąteczne odbywać się będą zwykłe poranki muzyczne, na których specjalnie uwzględniana będzie twórczość polska.

Muzyka kameralna otoczona będzie staranną pieczołowitością, a kwartet, złożony z pp. Ozimińskiego, Andrzejowskiego, Wenty'ego i Kochańskiego, daje najzupełniejszą gwarancję, że wieczory, muzyce kameralnej poświęcone, liczyć mogą na zupełne powodzenie.

Kapelmistrzami Orkiestry Filharm. pozostają nadal pp. Zdzisław Birnbaum i Józef Oziminski.

Tak przedstawia się w zarysie plan nadchodzącego zesonu W. O. F., która przystępuje do pracy z całym zapałem i z niekłamaną chęcią godnego spełnienia swych zadań, ufając, że ze strony społeczeństwa spotka się z poparciem i należytą oceną.

Listy do Redakcji.

Szanowny Panie Redaktorze!

W ostatnim zeszycie „Przeglądu Muzycznego“ jest umieszczony anonimowy „List ze Lwowa“, w którym to artykule autor zajmuje się ze zbyt tkliwym entuzjazmem mą osobą i moją działalnością na wszechnicy lwowskiej. Ponieważ już z charakteru tej instytucji wynika, że praca moja nie narzuca się nikomu i nie potrzebuje żadnej propagandy, ani tembardziej reklamy, przeto proszę bardzo uprzejmie o łaskawe usunięcie wszelkich dalszych usiłowań p. t. korespondentów i t. p. w kierunku alarmowania tych licznych czytelników i przyjaciół „Przeglądu Muzycznego“ przez podobne artykuły i listy, które można rozmaicie rozumieć lub *chcieć* rozumieć. Działalność moja we Lwowie trwa zaledwie rok. Ponieważ zaś po faktach i czynach poznaje się wartość jakiejkolwiek pracy, rok zaś jeden jest zbyt małym terminem, aby mogła być mowa o jakichkolwiek wynikach, przeto nie sądzę, aby już obecnie lub kiedykolwiek wogóle, nawet w razie pozytywnych rezultatów, należało czynić wrzawę, choćby z tej racji, że „Viel Lärm mordet die Gedanken“.

Z wysokim szacunkiem i szczerą
przyjacielską życzliwością
Pański
Dr. Adolf Chybiński.

Lwów, 22. IX. 1913 r.



KRONIKA.

= **Muzyka polska w Cesarstwie.** Sokół Polski w Petersburgu urządza w dniu 18 listopada r. b. w sali Zebrań szlacheckich koncert symfoniczny pod dyrekcją Henryka Opieńskiego. Do programu koncertu wejdą między innemi: „Rapsodja litewska“ Karłowicza, „Zygmunt August i Barbara“ (poemat symfoniczny Opieńskiego) i jeden z utworów orkiestrowych L. Różyckiego.

= **Z Krakowa.** Na Akademji uroczystej w dniu 19 października b. r., organizowanej ku czci księcia Poniatowskiego, odśpiewają połączone chóry pod dyrekcją Feliksa Nowowiejskiego kantatę, która sto lat temu wykonaną była w Warszawie, a ułożoną przez ówczesnych muzyków: Elsnera, Kurpińskiego, Stefaniego i Weinerta.

Ponieważ partycja kantaty tej zaginęła, Komitet krak. obchodu powierzył na nowo zinstrumentowanie tejże p. dyr. Feliksowi Nowowiejskiemu.

= **W Pradze**, w bieżącym miesiącu, otwarta będzie nowa sala koncertowa „Mozarteum“, urządzona w gmachu firmy wydawniczej Urbanka. Sala ma wyjątkowo dobrą akustykę, obliczona jest na 400 miejsc i przeznaczona będzie na wieczory muzyki kameralnej.

= **Maks Bruch** został senatorem honoris causa berlińskiej Akademji sztuk pięknych.

= **Ku czci Mahlera.** Po śmierci znakomitego kompozytora wielbiciele jego talentu zebrali drogą składek 55 tysięcy koron, od których odsetki mają być wydawane drogą konkursu najbardziej utalentowanym kompozytorom. Jury, składające się z Ryszarda Straussa, Ferucia Busoniego i Brunona Waltera, jednogłośnie przyznało nagrodę Arnoldowi Schönbergowi, którego utwory obecnie wywołują tyle sprzecznych sądów.

= **Władysław Metzel**, kompozytor rosyjski, stale zamieszkały za granicą, napisał nowy balet, który ma być wystawiony w Dreznie

= **Wiedeń.** Towarzystwo przyjaciół muzyki ma zamiar urządzić w sezonie bieżącym szereg wykładów popularnych z dziedziny muzyki i nauk muzycznych. Wykłady te przeznaczone są przeważnie dla melomanów i bywalców koncertowych i wygłoszone będą przez pp.: prof. Ryszarda Wallaschka (Ogólna historja muzyki od Bacha do romantyków), dra Euzebjusza Mandyczewskiego (Kurs instrumentacji) i K. Prochazkę (Formy muzyczne).

= **Ze świata.** „Quo Vadis“, oratorjum Feliksa Nowowiejskiego, wykonane będzie w najbliższym czasie w następujących miastach: W Bonn 16 października na jubileuszowym koncercie Tow. Muz. pod dyrekcją profesora Weitha w Beethovenhalli; w Berlinie 19 listopada w nadwor. luterskim kościele pod dyr. prof. Pfannenschmidta; w Dessau pod dyr. kapelmistrza Dettego; w Hamburgu w Filharmonji pod kierunkiem prof. Negla; w Dreznie w Singakademji pod kier. Pembauera; w Bernie szwajc. (1000 śpiewaków); San Francisco, Chicago, Los Angelos, Baltimore etc.

= **Wagneriana.** Z powodu przypadającej w r. b. stuletniej rocznicy urodzin Wagnera, Wilhelm II w dniu jubileuszu wysłał do pani Cosimy Wagner telegram treści następującej: „Dziś, w dniu setnej rocznicy Ryszarda Wagnera, śpieszę złożyć pani dowody mojej pamięci. Cały naród obchodzi dzisiejszy, tak wielki dla sztuki niemieckiej dzień i z całą wdzięcznością przenoszę się dzisiaj myślą do Bayreuth, gdzie spoczywa sto lat temu urodzony wielki krzewiciel sztuki; jego dzieła podbiły cały świat, a sława jego jest sławą sztuki niemieckiej. Dziś, w dniu jubileuszu, rozkazałem, aby w teatrze nadwornym wykonana była dla kształcącej się młodzieży moja najulubieńsza opera „Śpiewacy norymberscy“, chcąc tą drogą stwierdzić, jaki wpływ wychowawczy na dorastającą młodzież mają utwory Wagnera. Również uroczyście obchodzono dzisiejszy jubileusz w Teatrze dramatycznym, w którym niedawno temu odbyło się pierwsze wykonanie „Hollendra tułacza“.

— W Dreznie z racji tegorocznego jubileuszu urządzono nadzwyczaj interesującą wystawę wagnerowską, na której figurowało zgórą sto oryginalnych portretów Wagnera, manuskrypty niektórych jego utworów, listy i liczne niegdyś należące do niego przedmioty.

VARIA.

Muzycy i tuberkuły.

Na mocy wyczerpujących danych statystycznych o śmiertelności wśród poszczególnych zawodów, pewien badacz angielski pisze o roli, którą odgrywają suchoty, jako przyczyna śmierci.

Przedewszystkiem badał on tak zw. wolne profesje; okazało się, że lekarze stosunkowo najrzadziej zapadają na suchoty. Istotnie tylko 6,8% ginie ich z powodu tuberkuł.

Drugie z rzędu miejsce zajmuje duchowieństwo: liczba wypadków śmierci z powodu suchot wynosi tu 10,2%.

Wśrod prawników umiera 11,8%.

Największe i najbardziej rzucające się w oczy są jednakże spustoszenia, jakie suchoty szerzą wśród muzyków: liczba wypadków śmiertelnych rośnie tutaj do 26%. A zatem zdaje się, że muzycy w znaczniejszej o wiele mierze wystawieni są na niebezpieczeństwo tuberkuł, aniżeli przedstawiciele innych t. zw. wolnych profesji.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 51. – Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Birnbaum Estella art. śpiewaczka; lekcje śpiewu. Żórawia 4 m. 1.
Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Doliwa Dobrowolska Stanisława, prof. Smolna 16.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. opery. Erywańska 4 m. 6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu: lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena. Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Nowacka Leokadja, Szczygla 3/5.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Graniczna 15.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambatiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Urstein Paulina, Chłodna 26 m. 7.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Chmielna 7 m. 3.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Co-

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof. Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**